



李雄飞

唐诗中的 丝绸之路音乐文化

摘要 有关丝绸之路音乐文化的研究,除了从历史遗迹、考古发现、文献典籍中考察以外,全唐诗词也可为我们提供异常丰富、可资参证的信息。经查考,其中有几近千首的诗词都与丝路音乐文化有关,有鉴于此,本文从其所能透露出的大量信息入手,对丝路音乐文化的发展状况进行了再认识。

关键词 唐诗 丝绸之路音乐文化
龟兹乐 胡乐 琵琶
歌曲 宋词元曲

唐代,特别盛唐时期的艺术文化,其最为世人瞩目的当首推唐诗,故而历来有唐代是中国诗歌的“黄金时代”和“发展高峰”之说。其实,唐代艺术文化之高度繁荣绝非唐诗可以囊括得了的。同样的情形,唐代的文学小说、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等,又何尝不是标志着中国艺术文化史上的“黄金时代”和“发展高峰”的呢?本文仅以唐诗中有关唐代音乐文化盛况的描述为例,约略征引,即可呈现此说非虚了。

(一)

造成唐代艺术文化空前繁荣的原因是多方面的,但有一点却是众口一词所认同的,那就是丝绸之路文化交流的巨大促进作用。事实正是如此,唐代艺术文化的每一项成就,都与丝绸之路有着极其密切的关系。从某种意义上说,没有以丝绸之路为渠道的东西方音乐文化交流融合,也不会有繁荣的唐代音乐。

中外音乐文化交流由来已久。早在成周时已有絃师、旄人及鞀鼓氏之官,以掌回夷之乐舞,毛萼《诗传》曰“东夷之乐曰絃,南夷之乐曰任,西夷之乐曰朱离,北夷之乐曰禁。”《穆天子传》中记西王母“吹笙鼓簧”,反映先秦时西域民族已能掌握原为中原的笙簧乐器,又《乐书》卷126记“胡缶,古者西戎用缶以为乐……然则缶本中国乐,窃意夷人而用之也。李斯曰‘击瓮扣缶,真秦之声’,岂以秦人尽有西戎之地而为此声故也”。这又说明先秦时秦与胡戎都用缶,其中流向虽难肯定,但交流则属必然,从现存开凿于东汉末年的西域石窟壁画所绘乐器就有来自中原的笙、箫、箏、拍板等。汉武帝先后以细君公主、解忧公主嫁给两朝乌孙王,随公主前去的乐工也把中原音乐带到当地。公元前69年,解忧公主派女儿回长安学琴,回国途中与龟兹王结婚。之后,龟兹王与夫人多次入朝,津津乐道汉文化。汉宣帝又增以歌吹数十人,可见中原音乐对龟兹有所影响。而匈奴与大月氏的西迁,更把中原音乐带到了欧洲、中亚和南亚。终汉之世,这种交流未断,羯鼓、腰鼓均月氏人乐器,经由龟兹传入中原。汉灵帝“好胡服、胡帐、胡座、胡饭、胡笙、胡笛、胡舞,京都贵戚皆竞为之。”四川汉墓出土的“骆驼载乐俑”说明当时西

域乐舞已由中原流至西南边陲。而作为中原传统古老乐器的箏则先传到西域,后又成为突厥民族常用乐器尤其是萨满们行巫做法时的重要用器。

张骞通西域的成功,不但正式开辟了丝绸之路通道,还因此得到《摩诃兜勒》曲,李延年因胡乐更造新声二十八解,乘輿以为武乐。《乐府诗集》云:“横吹曲,其始亦谓之鼓吹,马上奏之,盖军中之乐也……其后分为二部,有箫、笛者为鼓吹,用之朝会道路,亦以给赐……有鼓、角者为横吹,用之军中,马上所奏者是也”。后又衍化出“骑吹”与“黄门鼓吹”。公元106年,还曾出现专业的鼓吹乐伎,称为“鼓伎伎女”(见《后汉书·济南安王传》)。这说明,从汉代开始,胡乐已进入中原,并有一定的发展和社会基础。

鼓吹曲虽用作军乐,但它一般却有歌词,是可以歌唱的,而且某些歌词是纯粹的爱情内容(如《上邪》、《有所思》),甚至是反对战争的(如《战城南》),这又说明,丝绸之路音乐文化,已深入到人民生活里去,人民利用这种优美音乐,抒发自己的深层感情。横吹曲魏晋以后虽不传,而横吹曲辞之存于世者,乃北朝乐府民歌,著名的叙事长歌《木兰诗》与五言四句体的《折杨柳》都从内容上体现了横吹曲的特色。鼓吹曲音乐风格比较激昂豪壮,富于北朝民歌特征。李德裕《鼓吹赋》“厌桑濮之遗音,感箫鼓之悲壮”,正指这种音乐的特色。唐代大诗人李白《关山月》“明月出天山……”;杜甫《后出塞》“朝进东门营,暮上河阳桥……”;王昌龄《出塞》“秦时明月汉时关……”;王之涣《出塞》“黄河远上白云间……”都是横吹曲辞。其标题固为二十八解中之名,情境亦仍原意,与音乐完全吻合。魏晋南北朝以迄隋朝,由于从上到下的普遍喜爱,胡乐新声西凉乐、龟兹乐、高昌乐、康国乐、疏勒乐、天竺乐、安国乐、高丽乐陆续进入中原,并与中原传统音乐日益交流融合,成为中国古代音乐的重要发展时期,尤其是,这一发展是在一个广泛深刻的民族融合与整体文化融合的基础上进行的,从西汉末年起,西北少数民族逐渐内迁,至西晋初,内迁的匈奴人、羯人、鲜卑人近百万,居住在关中的氏人、羌人共五十万,占当时关中人口的一半,天宝初京兆尹人口三十余万户。贞观时尚不到此数,而当时长安一隅突厥流民即达万户

之多。丝绸之路音乐文化由此而得到更快更深的交流传播,并迅速由北方推向南方,就连中国佛教音乐,也由于部分地吸取了印度的佛教音乐而建立起自己的体系,并成为整个中国音乐文化的组成部分。同时,天竺拼音字母也被中国人民所接受,并经由沈约等人根据汉语声调和天竺字母建立了汉语拼音体系,使音韵学开始成为一门独立学科,它对唐代以至后世中国歌唱技巧和作曲方法有着不小的促进与提高。其它如新的乐器及其演奏技术,新乐律及其运用,新记谱法及犯调、移调等新的音乐方法技巧的传入,都无不对新乐的传播与繁荣起到了重要作用。

沿丝绸之路进入中原的音乐文化经过几百年的传播、交流、渗透、融合,到唐代终于云蒸霞蔚,成为席卷朝野、远播域外的一代新乐。其中,外来音乐占着主要比重。沈括《梦溪笔谈》载:“唐天宝十五年,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴(燕)乐”。其实这种情况早已存在。更重要的是虽然三乐并列,实际上燕乐一枝独秀。雅乐虽经唐初祖孝孙融合南北曲协调“吴楚之声”、“周齐之音”大胆地作了创新,但仍然逃脱不了衰亡的命运,正象白居易诗所云“……立部贱,坐部贵,坐部退为立部伎,击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任,始就乐县操雅音。雅乐替坏一至此……”雅乐已经完全失去作为音乐文化的群众性和生命力,清乐的情况比雅乐要好一些,被奉为“前世新声”、“华夏正声”,但“自长安以后,朝廷不重古乐,工伎转缺,能合乎管弦者,唯明君、杨叛、骠壶、春歌、秋歌、白雪、堂堂、春江花月夜等共八曲……开元中有歌工李郎子,郎子北人,声调以失。自郎子亡后,清乐之歌阙焉又阙,清乐唯雅歌一曲”。武则天时清乐尚有六十三曲,不久即剩三十七曲,渐呈衰退之势,而与雅乐、清乐成对比则是“自周隋以来,管弦杂曲将数百首,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。(以上引文见杜佑《通典》及《隋书·音乐志》)。唐崔令钦《教坊记》亦云“教坊人唯得舞伊州、五天(皆西域乐曲),重来叠去,不离此两曲”。这些已充分说明,在唐代乐坛举足轻重的是以胡乐为主的燕乐。这还可以从其他方面证实。例如唐初九部乐中,除清乐一曲和礼毕二曲为中

国传统音乐外,其余七部中,西凉五曲、龟兹二十曲、天竺二曲、康国四曲、疏勒三曲、安国三曲、高丽二曲,外来音乐显然占多数。不久又分为十部乐,即燕乐、清商、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国。其中除清商为中原传统音乐,燕乐为华胡结合后的音乐外,其余均来自域外。以后,又取消十部乐,统一归属为坐、立两部伎。而立部伎八部乐中“自破阵乐(按:破阵乐为第三部)以下,皆擂大鼓,杂以龟兹之声,声震百里,动荡山谷。大定乐加金钲。唯庆善乐用西凉乐,最为闲雅”;坐部伎六部乐中,“自长寿乐(按:长寿乐为第二部)以下,皆用龟兹乐”(以上引自《旧唐书·音乐志》)。再加上俗乐中的胡部、百戏音乐等,以龟兹乐为主的丝绸之路外来音乐遂在中原盛极一时而形成新潮。开元、天宝年间歌舞“大曲”的兴起,更增加了西域乐舞的成分,来自西域或出自西域音乐家之手的有《伊州》、《梁州》、《甘州》、《胡渭州》、《六么》、《剑器》、《苏幕遮》、《拓枝》、《达摩支》、《胡腾》、《胡旋》等。《伊州》在今哈密一带,《梁州》即《凉州》,今甘肃武威一带,《甘州》即今甘肃张掖一带,《苏幕遮》原出龟兹,《胡腾》、《拓枝》来自石国,《胡旋》源于康国。这些外来音乐,有的首先在边境与当地民间音乐相融合(如西凉乐是龟兹乐与河西音乐相融合的产物)。它们进入中原后,又与汉民族音乐交融形成一代新乐。

(二)

由上可见,唐代音乐文化达到了空前繁荣昌盛的地步。然可惜的是,唐乐虽盛,却因众所周知的原因而原原本本传于后世的则无一例,历史文献资料提供给后人的也多是一些无声无谱的曲名,无助于人们对唐乐原貌的追寻。有幸的是,大量传世的唐诗为我们生动地记录了唐代音乐生活的情景,吟咏之间亦不免会透露出唐乐的某种风韵来的。

以丝绸之路音乐文化为题材的唐诗应是全唐诗中十分瑰丽奇妙的部分,仅数量即近千首。其中许多名篇如《琵琶行》(白居易)、《听安万善吹笙歌》、《听董大弹胡笳兼寄语房给事》(李颀)、《春夜洛城闻笛》(李白)等诗篇久已为人传诵。从这类诗中,丝路新乐在朝野引起的

轰动和倾倒跃然纸上。“城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐”(王建《凉州行》),“自从胡骑起烟尘,毛毳腥膻满咸洛,女为胡妇学胡妆,伎进胡音务胡乐,《火凤》声忧多咽绝,《春莺啭》罢长萧索,胡音胡骑与胡妆,五十年来竞纷泊”(元稹《法曲》),“六么水调家家唱,白雪梅花处处吹”(白居易《杨柳枝》)“唯有凉州歌舞曲,流传天下乐闲人”(杜牧《河湟》)。民间如此,宫廷何独不然,试看王昌龄《殿前曲》“胡部笙歌西殿头,梨园子弟和凉州”,王建《宫词》“未承恩泽一家愁,乍到宫中忆外头,求守管弦声疑逐,侧商调里唱凉州”,张祜《悼李儿舞》“春风南内百花时,道调凉州急遍吹,揭手便拈金碗舞,上皇惊笑捧李儿”,和凝《宫调》“红玉纤纤捧暖笙,绛唇呼吸引春莺,霓裳曲罢君王笑,宜近前来与改名”。上述唐诗生动地反映了胡乐新声风靡中原的盛况。诗中提到的《火凤》为疏勒音乐家裴神符创作,《春莺啭》为龟兹音乐家白明达所创作,凉州、霓裳曲也都是融合了胡乐的新声音乐。这类新声唐初即已盛行,李百药即有《火凤词》二首。

胡乐带来了新的乐谱和掌握胡乐乐谱的需求,这也成为一时风尚。唐诗中也描叙了这方面的热潮。方干《江南闻新曲》“席上新声花下杯,一声声被拍声催,乐工不识长安道,尽是书中寄曲来”,花蕊夫人《宫词》“御制新翻曲子成,六宫才唱未知名,尽将笙簧来抄谱,先按君王玉笛声”,白居易《代琵琶女弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》“琵琶师在九重城,忽得书来喜且惊,一纸展开非旧谱,四弦翻出是新声”。这些描述与史籍资料可相互印证,如唐段成式《酉阳杂俎》载“玄宗常伺诸王。宁王常夏中挥汗鞍鼓,所读书乃龟兹乐谱也。上闻之,喜曰‘天子兄弟当极醉乐耳’”。这些诗、文所反映的可能只是百一、千一,但已给我们对丝绸之路音乐文化在中原的流行留下了强烈具体的印象。

沿丝绸之路来到中原的西域音乐家为数极多,他们带来了新声、新技、新律、新谱,对唐代音乐的繁荣贡献至大,例如龟兹音乐家白明达从隋炀帝至唐太宗时一直活跃于华夏乐坛,他在唐太宗时供职于“太乐署”,太宗很赏识其才能。听其作品后,对侍臣说:“人皆以祖孝孙为知音,今其所教声曲,多不谐音韵。此犹未

至精妙”。祖孝孙为唐初著名音乐家，唐代雅乐即其所制，而犹不如白明达之精妙，可见白氏艺术水平之高。来自西域表演家们的精彩演出，同样惊动朝野，例如来自曹国的曹氏家族，其先祖可上溯至南北朝时期后魏的曹婆罗门和北齐时的曹妙达，至唐德宗时的曹保、曹善才、曹刚祖孙三代，皆以琵琶演奏家著称。白居易长诗《琵琶行》中“曲终每教善才伏”即指曹善才。李绅有《悲善才》一诗赞之为“穆兰夜幸蓬池曲，金銮殿开高乘烛，东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。翠娥列坐层城女，笙笛参差齐笑语，红颜静听朱丝弹，众乐寂然无敢举……”极状善才技艺之高。而曹刚的演奏，更似有青出于兰之誉。刘禹锡《曹刚》诗“大弦嘈嘈小弦清，喷雪含风意自生，一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城”。薛逢《听曹刚弹琵琶》“禁曲新翻下王都，四弦^注触五音殊，不知天上弹多少，金凤衔花尾半无”。白居易更赞叹“拨拨弦弦意不同，胡啼蕃语两玲珑，谁能截得曹刚手，插入红莲衣袖中”（《听曹刚琵琶兼示重莲》），诗人们用这些赞誉的诗句表示对西域琵琶演奏家妙艺的惊叹之声。

西域传入的弦乐器以琵琶最为风行，唐诗中咏琵琶者极多。管乐则以羌笛、笙、篳篥最常用，西域笙、篳篥名家亦复不少，来自安国的安万善即其中佼佼者。李颀《听安万善吹笙歌》是音乐名诗之一，其中描摹安万善演奏时巧妙的音色变化与情绪转换“世人鲜听不解赏，长飏风中自来往，枯桑老树寒飕飕，九雏鸣凤乱啾啾。龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋。忽然更作渔阳掺，黄云萧条白日暗。变调如闻杨柳春，上林花^注开照眼新。岁夜高堂列明烛，美酒一杯声一曲……”，演奏之高妙与诗句之传神，千载以下，犹似亲聆。还有来自于闽的尉迟青与尉迟璋，前者官至将军，善笙、篳篥，其演奏被誉为“冠绝古今”，他以高超技艺折服当时号称河北第一高手的王麻奴，传为乐坛趣事，后者善吹笙，其演奏被形容为“松风助幽律，鸾声若在群”，能使“孤鸾惊放舞，万籁寂无声”。他又是一位歌唱家，深得唐文宗赏识，被授予光州刺史之职。此外，西域歌唱家见于唐诗的有来自米国的米嘉荣，他的演唱“声势出口心，慷慨吐清音”，人赞其歌声能“冲断行云直入天”，刘禹锡《与歌者米嘉荣》赞云“唱得凉州

意外声，旧人唯数米嘉荣”。《太平广记》载：“三朝供奉米嘉荣，能变新声作旧曲”，这既说明其音乐才能之卓越，能连任三朝供奉，又赞其演唱已融合中外之长。还有来自何国的何满子既是歌唱家，又能作曲。元稹《何满子歌》“何满子歌能宛转，天宝年中世称罕”，言其歌唱之妙；白居易《何满子》“世传满子是人名，临就刑时曲始成，一曲四调歌八叠，从头便是断肠声”，在同情慨叹这位歌唱家悲惨命运的同时极赞其演唱技巧之高与作品之动人，李颀、李端均有诗赠一位“黄须康生酒泉客”并“入京进乐府”的康国乐人康洽。受时代限制，有幸能入诗人笔下有名有姓的西域表演家只能是极少数代表人物，实际数当远不止此。他们既是音乐文化使者，也是新乐的第一批表演家。

几百年的交流融合，使得在唐代，丝绸之路音乐文化已成为中原人民喜闻乐见的艺术食粮，例如龟兹管乐代表作品《折柳》、《落梅》就多次出现在诗人笔下。我们熟知的李白《春夜洛城闻笛》“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城，此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”，《清溪半夜闻笛》“羌笛梅花引，吴溪陇水情”，王之涣《出塞》“黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不渡玉门关”，高适《塞上听吹笛》“雪净胡天牧马还，月明羌笛戍楼间，借问梅花何处落，风吹一夜满关山”，张祜《塞上闻笛》“一夜梅花笛里飞”皆是。这两首龟兹乐曲还在与羌笛同类的胡笳（或称悲笳）、芦管中得到演奏。如骆宾王《从军中行路难》诗中有“且说胡笳杨柳曲”，陈子良诗云“清笳转落梅”、“笳声动落梅”，刘炜诗云“管声依杨柳，岑参《裴将军宅芦管歌》“巧能陌上惊杨柳，复向园中误落梅”，郑谷《江宿闻芦管》“塞曲凄清楚水滨，声声吹出落梅春”，王翰《凉州词》“夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安”。上举诸诗说明了龟兹乐曲（当然还有其它诸国乐曲）在中原是如何的广泛流传，受到群众欢迎，并激发着那么多诗人的创作灵感，写下了如许之多千古流韵的佳句名篇。

这种深入持久的交流融合到唐代，也使中原本土涌现出众多的新乐作曲家、表演家。例如琵琶名手，太宗时就有罗黑黑其人，张《朝野僉载》云“太宗时，西国进一胡，善弹琵琶，作一曲，琵琶弦拨倍粗，上每不欲番人胜中国，乃置酒

高会，使罗黑黑隔帷听之，一遍而得。谓胡人曰‘此曲吾官人能之。’取大琵琶，令黑黑弹之，不遗一字，胡人谓是官女也，惊叹辞去。西国闻之，降者数十国”。其贡献可谓大矣！还有历经玄宗、肃宗、代宗、德宗四朝的琵琶艺术大师段善本，史称其名震海内，弟子满天下，可惜唐诗中没有直接介绍，然而，我们却有幸从元稹《琵琶歌一寄管儿兼诲铁山》诗中得知这对师徒的超群技艺，这首诗洋溢着对这位琵琶大师的衷心赞叹“琵琶宫调八十一，弦宫三调弹不出，玄宗偏许贺怀智，段师此艺还相匹，自后流传指拨衰，昆仑善才徒尔为……段师弟子数十人，李家管儿称上足……平明船载管儿行，尽日听弹无限曲。曲名无限知者鲜，霓裳羽衣偏宛转……歌此歌，寄管儿，管儿管儿忧尔衰。尔衰之后继者谁？继之无乃在铁山。铁山已近曹穆间，性灵甚好功犹浅……”这首诗所提到的贺怀智。（康）昆仑、曹（善才）、穆（善才）俱为唐代著名琵琶演奏家，而康昆仑、穆善才又分别为康国与穆国人，康昆仑与段善本在长安公开较艺失败，拜段为师，说明中原琵琶名家已后来者居上，有所创新。还有被白居易赞为“声似胡儿弹舌语，愁如塞月恨边云”的李士良，被李群玉誉为“三千宫嫔推第一”的王内人都是一时琵琶高手。笙、篳篥也并非安万善所专擅，中原关雎、李袞、李龟年等皆一时名家，尤其是后起之秀的薛阳陶更是得众多诗人的青睐。罗隐有《薛阳陶笙篳篥歌》，张祜有《听薛阳吹芦管》的诗篇。精通音乐的白居易更在《小童薛阳陶吹笙篳篥歌》一诗中作了绘声绘色的描写“翕然声作疑管裂，泠然声尽疑刀截，有时婉转无筋骨，有时顿挫生枝节……碎丝细竹徒纷纷，宫调一声雄出群，众音^注续不落地，有如部伍随将军。嗟尔阳陶方稚齿，下手发声已如此，若数头白吹不休，但恐声名压关李”。关李即指前述的笙、篳篥演奏家关雎、李袞。这首诗所描写的薛阳陶节奏鲜明，对比强烈，控制自如，顿挫有致，水平极高。类似薛阳陶这样的笙、篳篥演奏家，当非个别。例如刘禹锡《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹笙篳篥歌》诗中的侯家小儿，温庭筠《笙篥歌》诗中的李相妓人等俱为当时名手。

除琵琶、笛、笙、篳篥这几种主要乐器以外，还有胡琴、羯鼓、方响等在唐诗中亦有不少篇什。此外，以唱新声著称的田顺

郎、念奴、都子等著名歌唱家在刘禹锡等人诗作中也有精彩描叙。如刘禹锡《田顺郎歌》“清歌不是世间音，玉殿尝闻称主心。唯有顺郎全学得，一声飞出九重深”。《与歌童田顺郎》“天下能歌御史娘，花前叶底奉君王。九重深处无人见，分付新声与顺郎”。白居易《听都子歌》“都子新歌有性灵，一声格转已堪听。”元稹《连昌宫调》赞念奴歌唱为“飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。逡巡大遍凉州彻。色色龟兹轰录续”，这些都说明丝绸之路音乐文化为唐诗增添了多少丰富题材与佳篇名句，成为古典诗歌与音乐文化的宝贵遗产。

以上只就作曲、器乐、歌唱诸类而言，不能忽略的乃是歌舞类，它们虽属舞蹈，但与舞蹈一体的音乐部分（包括器乐与歌唱）在其中占了很大比重。唐诗中此类篇甚多，如来自石国的《胡腾舞》“石国胡儿人见少，蹲踞搏前急如鸟……四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促”（刘言中《王中丞宅夜观舞胡腾》）。以及来自康国的《胡旋舞》“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞”（白居易《胡旋女》）。还有来自石国的《柘枝舞》和来自西域的《骊国舞》被诗人吟咏亦多。尤其是唐代代表性大型舞蹈《霓裳羽衣曲》唐诗中咏叹不绝。白居易《霓裳羽衣曲》长诗描叙详详“……飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裙时云欲生……繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵”，乐韵舞姿，摇曳耳目，千载以下，读之犹有余情。此舞的音乐来源据宋代王灼《碧鸡漫志》云“《霓裳羽衣曲》说者多异，予断之曰‘西凉创作，明皇润色’，又为易美名，其它饰以神怪者，皆不足信也”，此说与史籍资料对照，比较可信。说明这个唐代代表性大型舞蹈音乐也是丝绸之路音乐文化交流融合的重大成果之一。当时还曾盛行过一种泼胡乞寒之戏，这种在音乐中泼水的活动，原本出于伊斯兰，经印度、龟兹传入中原，在活动时唱《苏幕遮》，和声为“亿岁乐”。张说诗中描绘为“夷歌骑舞”、“豪歌急鼓”，由于“裸体跳足，挥水投泥”而极为热烈，故能吸引群众。还有从波斯传来之波罗球，流行一时，打球时并须奏乐，《羯鼓录》诸官曲太簇商有《打球乐》或即此种乐曲。

不可能列举出所有的唐音乐诗来说

明丝绸之路音乐文化题材对唐代诗家创作的促进与激发。但近千首以上的这类唐诗却永远记录了两者之间的密切关系。其程度在历代诗歌中诚属空前。

（三）

如果说，丝绸之路音乐文化为唐诗增添了新的题材内容，那么，由于丝绸之路音乐文化进入中原后的传播、交流、融合所形成的一代新乐与诗歌的直接结合，对整个唐代声乐艺术的发展繁荣起的重大深远作用，则更值得大书特书。其主要标志是出现了以绝句为主的歌诗。笔者在另一篇专文中已论及这种乐诗结合的历史意义（《交响》1992 第一期《唐代音乐与诗歌》），有些例证从略。但可以指出的是：一方面，“唐人绝句作乐府歌曲，皆七言而异其名”（见沈雄《古今词话》），另一方面，社会上流行的歌曲，“如《水调》、《凉州》、《伊州》，止用五、七言绝句”（见胡应麟《诗薮》）。而且“大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞而与声相叠成音耳。予家有古《凉州》、《伊州》辞，与今遍数悉同，而皆绝句诗也。岂非当时人之辞为时所称者，皆为歌者窃取而播之曲调乎？”（《蔡宽夫诗话》）唐李益善绝句，“每作一篇，为教坊乐人争路求取，唱为供奉歌词。……‘回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜’之句，天下以为歌词。”（《唐诗纪事》）其传播之速，对歌曲创作之推动正是“新乐待词，词待新乐”的最好注解。宋郭茂清《乐府诗集·近代曲辞》收录隋唐配合燕乐歌词中绝句占 70% 以上，其中，七绝比例较为五绝更大。

以新乐与新诗体相结合相促进为契机而勃兴发展的唐代歌诗不仅成为中国古典歌诗黄金时代的主要标志，而且数量亦极可观。仅绝句即达一万二千余首。而其流传之广、垂范之久，更在其它诗歌体裁之上。

以绝句为主的唐代诗歌之所以能如此繁荣，并达到了后世难以争胜的高度，根本原因之一应是丝绸之路音乐文化交流结合所形成的一代新乐的推动，使与新乐结合的歌诗既易于传播又与人民群众保持着更密切的关系。正如鲁迅所说“诗虽然有看的和唱的两种，但究竟以唱的为好”。可唱、可弦以至可舞的绝句歌

诗，由于合乐而得到人民的加倍喜爱，通过歌唱而传得更快更远。这反过来又提高了诗人们创作绝句的热情和鼓励更多的人从事绝句创作，形成了新乐待词、词待新乐、相互促进、竞相生发的昌盛局面。因此，唐绝句作者不仅吸引了所有大诗人，也吸引了各阶层人士。“自帝王、公卿、名流、方外、妇人、女子，佳作累累，往往令人情移”（《宋荦《漫堂谈诗》）。《全唐诗》著录的绝句及作家中，有妇女七十二人的绝句三百一十六首，僧道五十七人的绝句三百八十一首，无名氏的绝句三百八十五首，而实际作者当远不止此。《当代》杂志 1992 年第三期专文报道了长沙市郊区望城县发掘唐窑中出土的大批瓷器上有唐诗数百首，多为五绝，其中一些为《全唐诗》所未录，这些无名作者的绝句，题材相当开阔，语言清新流畅，富有生活情趣，说明绝句在唐代群众基础之厚实，而歌诗之多，演唱之盛，尤为罕见，自宫廷、公卿以至庶人，处处以歌唱为乐，仅太乐署乐工多时达万人，男女孩园弟子和外教坊乐伎又有二千三百人，公卿大夫、文人学士蓄歌伎听乐蔚为风气，成为唐代士大夫阶层生活一大特色，不仅爱好音乐者如白居易等有歌伎多人，并亲自教新乐“小园班驳花初发，新乐铮 从教欲成”，“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗”即其写照，著名歌伎商玲珑，往来于白居易、元稹家唱歌诗，元稹诗云“休遣玲珑唱我诗，我诗多是忆君词”说明听乐风气之盛，被称为音乐皇帝的玄宗是造诣很高的作曲家、演奏家，高宗亦“晓音律，闻风叶鸣声，皆蹈以应节”。由于最高统治者的带动，“达官贵人慕之，皆言音律。如宋开府景，虽耿介不群，亦知音乐”（《新唐书·礼乐志》）。军中亦有乐伎，民间更有歌场、剧场、道场等娱乐和半娱乐场所，年节或祭祀则举行各种演唱演奏表演或竞赛，新乐的繁荣带来了曲调的极大丰富，花蕊夫人诗云“太常奉备三千曲”，加上民间所传，其数当倍于此。这些乐曲所用歌词“皆近代词人杂诗”，其中，绝句为多。这就为新诗尤其是绝句写作提供了很大动力。因此，歌诗在人民群众中传唱极广，正如白居易《与元九书》中所云“昨过汉江口，适遇主人集众乐，娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰‘此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳’。自长安抵江西三、四千里，凡乡校、佛寺、

逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者。士庶、僧徒、嫖妇，处女之口，每有咏仆诗者”。由于演唱需要，又促进了绝句语言上追求流畅自然、讲究音韵谐和，重视意境上的凝炼含蓄，词约义丰，意味无穷，使绝句诗作为通过广泛传唱的歌曲而成为接踵国风、楚辞、两汉乐府、六朝歌谣之后又一代音乐与文学结合相融的新的歌诗。而它之受后世人民欢迎，更在迄今诸代各类音乐文学之上，从而无愧为封建时代诗歌的黄金时代。

歌曲在中国有悠久历史，一直为人民群众所特别喜爱，“丝不如竹，竹不如肉”是切合群众的艺术生活与欣赏要求的。中国诗歌史上，凡属流行较久的诗体，其初莫不与同时代新音乐的勃兴和繁荣密切相关。从诗经到乐府，都贯穿了这一条红线。绝句之中，五绝兴起比七绝早即由此故。五绝之先本为五言四句体歌谣小诗，汉书所引秦时《长城谣》或即滥觞，但句句用韵。汉魏乐府古诗中亦有一部分五言四句歌谣，隔句用韵，体合古绝。这类五言四句小诗的兴起，是与南北朝民歌的兴衰相始终的。其中，南朝由于经济发展快，音乐文化较为繁荣，市民音乐生活丰富，出现专业歌妓。因此，南朝民歌无论音乐、文学或演唱水平上，都更进一步。“歌曲数百首，子夜最可怜，慷慨吐清音，明转出天然。”（《大子夜歌》）作为南朝的代表性歌曲以“子夜”为题的歌诗在现存南朝乐府犹有百首以上。这些歌曲的音乐虽无留存，但总的来说是秀丽婉转，富于青春活力，这和子夜歌中大量是一往情深的恋歌和以江南秀丽风光为题材的风格是相合的。比起粗犷刚健而质朴无华的北朝民歌来，南歌对唐初五绝影响较大。这种五言四句体的歌诗由于有深厚的群众基础，促使诗人们也从事这种诗体的创作，谢朓、庾信所作尤多。诗人的参与创作，大大提高了五言四句小诗的艺术水平与写作技巧，它们虽不如民歌那样流行，但却应当是可以歌唱的。

唐初，随着诗歌格律化的完善，五言四句小诗正式转为五绝，并在南北朝民歌歌诗基础上继续发展提高。沈、宋、王维、初唐四杰都有不少佳作，其意境气象，已比过去大为开阔深沉。尤其是王梵志的五言四句小诗纯以口语为之，更适应乐府音乐情调，因而风行一时，差近宋

之柳词。这从敦煌写本中可以得知。无论是初唐四杰文学上的提高和王梵志歌曲化的流行，都既是乐府的余响，也是新旧歌诗的过渡，它们都为新一代绝句诗歌的兴起进一步作了准备。

通过丝绸之路进入中原的音乐文化本来就有丰富多彩的声乐。西域诸国音乐结构通常包含歌曲、器乐、舞蹈三个部分，如龟兹乐的结构即由此三部分构成，疏勒乐中“歌曲有亢利死让乐，舞曲有远服，解曲有盐曲”。安国乐中“歌曲有附萨单时，舞曲有未奚，解曲有居和祇”。康国乐中“歌曲有戢殿农和正，舞曲有贺兰钵鼻始等四曲”。西凉乐中“歌曲有永世乐，解曲有万世丰。歌曲有于阗佛曲”。天竺乐中“歌曲有沙石疆，舞曲有天曲”，这种歌——器——舞的结构至今仍在新疆木卡姆中可以看到其继承关系。它也影响到唐代大曲的结构形式。特别是其中歌曲部分和中国人民爱好声乐的传统更为相合，对于推动一代新歌诗等乐府的发展影响更为直接。唐大曲的歌曲部分有的就是绝句或七言四句的歌诗，如《乐府诗集·近代曲辞》所录开元、天年间流行的大曲《水调歌》唱辞十一段，其第七段（入破第二）即以杜甫七绝《赠花卿》“锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻”。而《明皇杂录》所辑大曲《水调歌》则截取李峤七言古诗《汾阳行》篇末四句为其中一段诗曰“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时，不见只今汾水上，年年唯有秋雁飞”（见《善鸡漫志》）。还可以从陈陶《西川座上听金五云唱歌》诗中“愿持卮酒更唱歌，歌是伊州第三遍，唱着右军征戍词，更闻闺月添相思”中看到金五云所歌之《伊州》大曲，其第三段就直接以王维《渭城曲》入乐。这种以新歌诗代替旧乐府蔚为风气，正所谓“古调虽自爱，今人多不弹”、“何意天乐中，至今奏胡乐”、“古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝”、“琵琶起舞换新声”的写照。也正是这种中外融合的新乐，推动唐诗尤其是绝句诗歌的繁荣。

新歌诗与丝绸之路音乐文化的水乳关系无论从宏观和具体方面都是确切的，尽管唐代音响已不可知，乐谱还待解读，乐书大量散失，但仍可从留存史籍诗文中窥见一斑，宋郑樵《通志·乐略》所辑前代歌曲 419 首中，就包括了鼓吹曲类的汉短箫铙歌 22 曲，鼓角横吹 15 曲、

胡角 10 曲，西域诸国 32 曲以及唐立部、坐部诗中的外来音乐。近代学者任二北辑录唐声诗曲调 134 首，其中比较可信来自丝绸之路音乐或有密切关系的约占四分之一。王昆吾《唐大曲及其基本结构》，提到可以考为唐代大曲的乐曲共 121 首，其中可信来自丝绸之路的音乐或有密切关系的亦占四分之一左右，这说明丝绸之路音乐文化在整个唐代新乐中的比重之大。如果考虑到它对整个中原音乐文化的影响与渗透结合，那么，说唐一代新兴的音乐文化从根本上整体上得到丝绸之路音乐文化的影响，当不为过。而唐诗的繁荣又是与一代唐新乐有着密不可分的关系。这正是我们要阐明的主旨。

（四）

上面只是从唐代诗歌的繁荣发展和诗歌本身内容来反映丝绸之路音乐文化在其中起到的强大作用。然而，作为历时几百年到唐代蔚为高潮的文化交流活动，其影响必然远不止于唐诗，也不会只是单向活动。这些虽不能在本文展开讨论，但以下几点却是应当指出的。

第一，丝绸之路音乐文化对唐以后的宋词元曲明清戏曲也有深远影响。唐代的大曲、歌舞虽逐渐失传，但音乐文化却在这些作品中得到继承和变化。词这种形式的产生与歌诗并非是先后而是同时存在只是发展快慢不同而已。被誉为词作之先的李白《菩萨蛮》、《忆秦娥》虽真伪尚有争论，但却说明盛唐时已有成熟作品。唐开元教坊的形成和大曲的兴起，为词的繁荣提供了条件，而如前所述，无论教坊或大曲的音乐都与丝绸之路音乐文化密不可分。至今宋词常用词牌中来自西域乐舞的就有《柘枝令》、《伊州令》、《甘州令》、《苏幕遮》、《达摩支》、《春莺啭》、《六么令》、《倾杯乐》等。至于来自教坊乐名、舞名和大曲名的则更多。虽则黄翔鹏在专文中曾指出，唐、宋乐曲名相同的是否即原来真传颇有疑问，但从整个丝绸之路音乐文化来看，同曲名虽不一定必非一体，但其音乐素材却应是真味，正如黄文也指出的宋代的大曲“未必不是教坊中人据所知唐曲片段、遗声小遍，以意串成者”。当然，唐代中西结合的新乐到宋代自必进一步溶化于中原

诗人白居易是一位赋有高度修养的音乐理论家和音乐鉴赏家,由于他本身精通多种器乐演奏,观看过不少器乐演奏家的精彩表演,写下了数十首令人神往地讴歌



白居易琵琶诗的艺术魅力

摘要 白居易的长诗《琵琶行》既是一篇古今独步咏乐佳作,同时也是一份后人研究唐代音乐文化和琵琶演奏艺术的宝贵史料。

关键词 白居易 琵琶诗 《琵琶行》

器乐演奏的光辉诗篇,其中尤以琵琶诗最为引人注目,特别是《琵琶行》一诗,成为世人吟咏的千古绝唱。

白居易的琵琶诗充满了音乐的美,是研究唐代音乐和琵琶演奏艺术的宝贵史料,他的琵琶诗就象一部神奇的录音带,将唐代琵琶演奏家们绝妙的演奏技能以及这件乐器所能发出令人倾倒的美妙声调传进了我们的耳朵,使我们听到琵琶在一千二百多年前的唐代已经进入到了一个空前的黄金时代,她作为我们民族至高无上的一件乐器,放出的灿烂异彩使其它三百多件乐器黯然失色^①。唐代琵琶经历了南北朝大动乱时期中西文化交流的战斗洗礼,其弹奏技术发展之快使任何一件乐器所不能企及的。南北朝是琵琶弹奏技术的引进和发展时期,唐代则是琵琶弹奏技术的成熟时期,由于琵琶给人们带来了听觉上的一种新的享受,引起了诗人们的极大兴趣,唐诗中出现了大量讴歌琵琶的诗章,这是前所未有的现象。白居易的琵琶诗达到了这件乐器所能创造出不同凡响效果的光辉

顶点,琵琶主宰着这个时代的器乐领域而驰骋于乐坛之上,显示出了琵琶在演奏艺术上的辉煌成就,展现出一幅丰富多彩的唐代琵琶音乐生活图景。我每每朗读白

居易的琵琶诗,就象聆听一场精彩的琵琶演奏会,众多的琵琶高手在这件乐器上奏出了各自风格上的强烈光彩,那些变化无穷的演奏手法,给琵琶增添了无限的生命力,诗人以诗语的节奏音素,复活了那些演奏家们在琵琶上奏出的完美旋律音调,我们如坐在临江的剧场里,静听着清脆悦耳娓娓动听的琵琶歌声。

白居易的琵琶诗,语言丰富生动,想象力新奇多变,把无形的音乐艺术置身于广阔的时间和空间来表现,象《琵琶行》中琵琶女的精湛高超技艺之所以给人留下了深刻的印象,其特点在于诗人运用了主题和背景相互衬映的手法。把琵琶女置身于音乐的海洋里,因而她的演奏充满了热情,充满了内心的悲愤,而能将自己的音乐气质通过琵琶抒发出来,那琵琶的

本地音乐而有所变化,宋词之乐固不同于唐诗之乐,那怕是同一曲名!但是,蕴含着丝绸之路音乐文化的宋代新乐同样也是宋词发展繁荣的根本条件之一。

元代散曲是在宋词的基础上革新变化的产物。元曲在对唐宋音乐传统继承时大量吸收当时流行的民间小调及其文学形式,变得更加自由,更富于生活情趣,更适宜演唱。丹丘先生涵虚子所编《太和正音谱》亦录有《小梁州》、《八声甘州》、《六么令》、《苏幕遮》、《菩萨蛮》、《倾杯序》、《弯河西》等西域曲名。元曲大家贯云石是维吾尔族人,在元代为色目人,他通晓音乐,对丝绸之路音乐所知尤多。他在元曲创作、演唱、传播上作出了重要贡献。见于史料的元代西域少数民族文学艺术家尚有一批人,他们把丝绸之路音乐文化的影响带进了元曲创作,促进了元曲的繁荣。

戏曲的起源应和宗教祭祀有着密切关系,春祈秋报的赛会方式即是一例。而从唐代兴起的、与宗教有密切关系的“傩戏”、“泼寒胡戏”和“目连戏”在中国戏曲形成过程中起着重要作用。其中“傩戏”的音乐是中原本土沿传下来,而后两者

则是以丝绸之路音乐文化为主的胡戏。泼寒胡戏以《苏幕遮》为演唱曲调,今尚存唐初张说所作《苏幕遮》诗;目连戏唱“舍利弗”与《摩多楼子》曲调,今存唐李白为两曲所作的歌词。可见它们在唐代曾盛行过。安史之乱后,大量教坊艺人流落民间,把新乐更广泛深入地传播开来,出现了“新歌旧曲遍州乡”盛况,宋、元时杂剧兴起,至明代而为南戏与西音(即后来之秦腔)。它们与丝绸之路音乐文化虽难指直接继承关系,但沿传之中,应有所承,例如七字句仍在唱词中占重要地位,而戏曲中的“滚唱”与唐代大曲中的“哀遍”、“哀煞”自有渊源,在秦地生长,以西音为基调的秦腔和如今还流传的各种地方戏曲是我们研究丝绸之路音乐文化的可贵渠道。

第二,文化交流是双向的,中原音乐由于丝绸之路音乐文化的东渐融合而兴盛,并进而从根本上促进了唐诗以及宋词等的繁荣。那么,唐代新乐也应当西进以丰富彼处的文化,遗憾的是关于这方面材料很少,缺少实证,但也并非没有任何讯息可觅,例如玄奘西行时过戒日国(今印度北部),戒日国王曾向玄奘请教

秦王破阵乐与秦王之事。在西域龟兹石窟壁画中,可确认的中原乐器有排箫、阮咸、鼗鼓、大鼓等。苏联考古学家阿尔巴乌姆《阿弗拉西阿勃绘画》一书中刊有康国古都宫廷壁画,上有弹箏、弹阮咸的唐装女伎象。尤其是唐代音乐向日本、高丽的流传,更是蔚为一时之盛。对这方面我们还应当作认真的搜寻与挖掘。使中西音乐文化交流得到全面的体现。

第三,丝绸之路音乐文化对中原佛教、道教文化及传统音乐的影响也是显著的。历代来中原译经的西域高僧大都喜爱音乐。生于龟兹的我国大翻译家鸠摩罗什在所译《妙法莲华经》序品中的偈颂曰“若使人作乐,击鼓吹角贝、笛箫琴箏篪、琵琶铙铜钹,如是众妙音,尽持以供养,皆以成佛道”。隋唐音乐中有《于阗佛曲》、《龟兹佛曲》。学者任半塘考证,五台山佛曲与龟兹佛曲有关。而龟兹音乐又为道教所吸收,霍旭初《龟兹乐与道教》对此有详细论叙。还有被誉为音乐化石的长安鼓乐与福建南音,其乐曲结构、演出形式、乐曲名称都和丝绸之路音乐文化有深层关联,是我们研究丝绸之路音乐文化影响的又一重要渠道。